

论二十世纪中国戏曲的现代化探索

胡星亮

《文艺研究》1997 年第 1 期

—

内容提要：本文认为，20 世纪中国戏曲现代化自“五四”时期步履艰难的起步，到抗战时期的“利用旧形式”与“旧瓶装新酒”，新中国“文革”前 17 年的倡导“三并举”与强调现代戏和新时期在危机声中的探索与变革，历经曲折；其间横向借鉴的“话剧加唱”与纵向继承的“旧瓶装新酒”，强调现代意识的“现代化”与遵循戏曲审美规律的“戏曲化”等观念曾展开不同程度的交锋，并直接影响了戏曲艺术的创作与发展。

关键词：中国戏曲 现代化 探索

戏曲现代化，是 20 世纪中国现实赋予戏曲的社会与文化使命，也是中国戏曲其自身发展的历史必然。中国戏曲现代化的起始在五四时期，然而真正涌起浪潮而激荡梨园，则是在抗战以后。抗战时期的“利用旧形式”，新中国前 17 年的戏曲现代戏，以及新时期戏曲在“危机”声中的探索与变革，都清晰地划列出 20 世纪中国戏曲现代化的艰难历程。

（一）步履艰难的

起步

五四前后胡适、陈独秀、钱玄同、刘半农、周作人、傅斯年等《新青年》派对旧戏的严厉批判和对西洋话剧的极力推崇，新兴话剧以迅猛的态势登上中国戏剧舞台，有力地冲击、动摇着戏曲的主宰地位并使其陷入困境。《新青年》派批判中国戏曲思想意识落后腐朽和艺术表现僵化守旧而希冀其变革，引起戏剧界的激烈论争。[1]对于这场批判，戏曲界贬责者居多。有人认为旧戏是国粹应该完全保存，有人认为戏曲很好根本用不着变革。然而有识者却从中真切地感受到它强大的震撼力。著名戏曲理论家徐凌霄说：“从前之旧戏迷对于戏剧亦很少有正确的认识（名伶技术，老伶故事，是枝节不是本体）”，经过这次批判，“旧伶迷曲迷们亦渐渐把目光移转到戏剧的组织艺术的整体上来了……所以攻击‘旧剧’者，也未尝不是中国戏剧的功臣”。[2]中国戏曲从

此开始变革的新进程。

变革的推动力，主要来自新旧剧界的倡导与实践。《新青年》派在历史转折的特殊情境中对旧戏的激烈批判，是新文艺界为促进中国戏剧现代化而采取的“矫枉过正”的战略进攻。尽管此时大多数新剧家为推进话剧在中国的发展而仍对戏曲采取批判的态度，但是，那些对中外戏剧都有深刻理解的戏剧家，却在中西戏剧的激烈碰撞中思考着如何使戏曲与话剧的同存并进。这着重表现在两方面：“国剧运动”派的理论呼唤，和田汉、欧阳予倩等的艺术实践。余上沅、赵太侔、闻一多、张嘉铸等“国剧运动”派倡言变革戏曲，是他们以“世界的眼光”，在看到西方剧坛正借鉴东方戏剧（包括中国戏曲）的写意艺术以发展自己的趋势中，认识到中国戏曲具有独特的美学特征和审美价值，而予以重新评判、高度重视的。他们认为，具有高度艺术形式美的戏曲应该在思想内涵方面向西洋话剧靠拢，注入现代意识和人生内涵，在艺术表现上也要借鉴西洋音乐、舞蹈等的优秀遗产，“因势利导，剪裁它的旧形式，加入我们的新理想，让它成功一个兼有时代精神和永久性质的艺术品。”[3]不足的是，“国剧运动”派的倡导还只停留在纸面的探讨。在这方面值得彰扬的，是田汉、欧阳予倩、王泊生、吴瑞燕等新剧家的艺术实践。他们反对新旧剧界的相互鄙夷而主张并存，认为戏剧的新、旧只是表征革新与保守，我们今天正应继承程长庚、汪桂芬、孙菊仙、谭鑫培等前辈“新”剧家的创造精神，使得戏曲“音乐的价值更高，思想的内容更富。尤其应该使他成为民众全体的东西。”[4]为此，田汉主持的“南国社”再次打出“新国剧运动”的旗帜，并邀请欧阳予倩、唐槐秋、周信芳、高百岁等新旧剧界著名艺术家举办“艺术鱼龙会”，上演欧阳予倩的新编戏曲《潘金莲》，在剧坛引起轰动；王泊生、吴瑞燕在山东从事话剧的同时不忘戏曲改革，亦名噪一时。

《新青年》派的批判引起戏曲界的震动与变革，则有三方面的构成：一是齐如山、李石曾、马彦祥、刘守鹤等较多接受西方观念者给戏曲界带来清新的风；二是徐凌霄、梅庐等原戏曲界理论家在时代推动下，其戏剧观的转变；三是梅兰芳、周信芳、程砚秋等著名表演艺术家受新思潮影响及其艺术的创新。综括来看，其观念变革主要有这样几点：首先，戏曲应该表现时代精神和现代人的思想情感。他们认为古典戏曲是过去时代的社会情形与人们思想情感的反映，“我们是现代的人，就应该是现时代的精神，就应该是现时代的人的情

感；如是，我们就需要能表现现时代的精神与人类的情感的娱乐。”[5]周信芳据此反对那种“拿它当山歌般胡乱唱唱”的演剧，认为戏曲创作要“宣传人生的苦闷和不平”，强调“演戏的能够把剧本中的真义，表现出来，或者创造个新的意思，贡献给观众，那才算是艺术”。[6]其次，演剧要注重观众的情感反映。这里有两层意思：一是剧作内容要如“药能对症”，必须契合观众的现实生活和思想情感；二是演剧要以艺术去吸引观众，用优美的艺术给予观众潜移默化的思想教育。总之，不能主要为娱乐消遣，而“要从影响于观众的思想 and 行动去分辨其良好与否”。[7]再次，在创作新剧本的同时要整理旧剧本。他们认为整理重在“选择和改善”。选择的标准，如《玉堂春》、《连升店》、《讨渔税》等“有意义有艺术者为甲等”，如《二进宫》等“有技术而无意义者为乙等”，其少有意义而无结构或绝无意义又甚冗散者则无整理之价值；改善的标准为去神（神怪迷信）、去古（无端牵涉古人古事）、去秽（色情）、去冗（结构冗漫）、去滞（无味之写实）等。[8]创作和整理又以什么为借鉴呢？此即第四，要汲取中外优秀戏剧遗产。刘守鹤说：要“观察中国戏曲现状，参酌西方近代剧的形式和技巧，认识时代及环境对于戏曲艺术的要求”。[9]如此，戏曲不但在意识内涵方面要向话剧接近，艺术表现方面在“不破坏中国戏曲原有的组织艺术”的前提下，也要借鉴西洋戏剧的导演、表演、舞美、灯光、音乐等以改进提高。[10]正是在这股时代新潮的荡漾下，梅兰芳深入地对京剧旦角的表演艺术和面部造型进行革新，创造出《嫦娥奔月》、《天女散花》、《黛玉葬花》等优美别致的歌舞剧，和剑舞、羽舞、花锄舞、袖舞等戏曲舞蹈，并对音乐唱腔、乐队伴奏也有大胆改革，使“梅派”艺术代表中国戏曲表演的最高成就而在世界剧坛独树一帜；程砚秋的《荒山泪》等悲剧演出着重表现温柔善良的中国妇女在恶势力淫威下决不屈服的高尚情操，动人心弦。在艺术上，他“守成法而不泥于成法，脱离成法而又不背乎成法”，结合自己对现实生活和人物性格的理解去重新解释剧本，能够容纳其他剧种、曲艺乃至西洋音乐进行新的唱腔创造，演唱声情并茂、深沉含蓄，表演性格鲜明、身段优美，“程派”深入人心；周信芳是将戏曲当作“现时代的宣传利器”的表演艺术家，其艺术追求透露出更多的时代亮色。《洪承畴》、《明末遗恨》等剧作都在爱国、正义的突出主题中饱含着时代精神。与此相适应，他在“做派老生”的表演中能博采众长、锐意创新，以鲜明的色彩、充沛

的情感、洒脱刚劲的身段和苍劲浑厚的唱腔去塑造人物，“麒派”为世人所瞩目。“梅派”、“程派”、“麒派”的创新与发展，代表着中国戏曲表演艺术的走向成熟。

当然，以上是就戏剧界的先进者而言，戏曲在五四至抗战前的艰难困顿中已被推上现代化的进程；但是从戏剧界的整体情形来看，戏曲要现代化，此时其步履是仍然相当艰难的。因为《新青年》派对旧剧的批判在新文艺界影响巨大一时难以消除，戏曲在相当长时间里都被新文艺家（包括戏剧家）摒弃在视野之外；同样，戏曲界的保守势力也仍然相当顽固。剧场老板的生意眼，戏曲艺人的不自觉，以及观众恋旧的欣赏情趣，都使戏曲改革充满艰辛。充斥舞台的仍然是陈旧、庸俗的剧目。再者，即便是先进者的戏曲现代化探索，其步履也是迈得相当沉重的。五四至抗战前，除欧阳予倩的《潘金莲》、周信芳的《洪承畴》、梅兰芳的《抗金兵》、程砚秋的《荒山泪》等剧目在思想内涵方面注重现代意识外，他们所演出的绝大多数剧目仍是“旧戏”，所着眼的只是传统表演艺术的继续提高和精益求精；这里少有现代意识，更没有戏曲表现现实人生的艺术尝试。难道是这些先进者不知道内容变革对戏曲改革的重要性？不是的。只是当改革中碰到古老的戏曲形式与现代意识或现实人生难于和谐地融为一体时，他们大都避重就轻，不能于现代意识和现实人生的表现方面突破，便在艺术审美的形式方面着力。1935年梅兰芳访苏演出，苏联报纸评论说梅的艺术虽然很好，但内容却离开中国大众的实际生活太远。这是极中肯的批评。传统表演艺术的提高与革新当然是戏曲现代化的重要内容，但是戏曲现代化，更重要的还是它要能追随时代前进的步伐，创造出新的独特的艺术形式去表现新的时代精神和现实人生。正是在这里，这时期戏曲现代化的进程显得滞重、迟缓。

本时期戏曲改革现代化的步履为什么迈得如此艰难？主要是新旧剧界缺少积极的配合。新剧界或是根本抹杀它，或是倡言改革但因为外行而无力进行；而绝大多数戏曲艺人根本不知道戏曲为什么要改革，更不知道应该怎样改革。再加上中国戏曲有着深厚的传统，局部的改革并不能动摇其根本，这也增加了改革的难度。真正促使新旧文化界、戏剧界重视戏曲而携手改革的，是1935年苏联邀请梅兰芳去访问演出引起人们的思索，以及1936年抗日声中为组织民众、宣传民众的“旧形式的利用”。社会主义的苏联邀请梅兰芳去表演中国

封建时代产生的戏曲，并且演出受到布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基、爱森斯坦、丹钦柯、梅耶荷德等革命戏剧家的赞赏，这在中国文化界、戏剧界引起强烈的反响，并促使新文艺界去重新认识中国戏曲的审美价值。《文学周报》、《自由谈》等报刊都曾出专辑讨论。赞誉者、反对者针锋相对。鲁迅、田汉等都曾发表意见。论争中虽然很少有人看到民族戏曲在现代仍有社会教育功能，但是，中国戏曲在世界戏剧中具有独特的价值和地位，已为大多数人所认识。而恰巧在这前后，北方话剧界的王泊生、吴瑞燕、俞珊等人登台演旧戏，有人指责这是话剧向戏曲“投降”。当事者则辩护说是为“接受戏剧遗产”而“研究旧剧”。刘念渠总结这次论争说：“戏剧运动者应该研究旧剧，为着它自身需要科学的研究，整理与批判；为着旧剧的若干有用部分曾帮助了今后的新歌剧的创造。这与盲目的迷恋旧剧，认为那是至高无上的宝贝的人们是根本不同的。”[11]

而随着抗战呼声的高涨，戏剧界对戏曲改革的认识也逐渐深入。戏曲界在时代浪潮的推动下已开始觉醒。面对民族灾难，戏曲家呼吁不能再演那些“骷髅变美人”、“风骚达到极点”、“妖艳动人”等“麻醉民性的神怪美色的戏剧”，应该“多演富有民族意识的历史剧，和编排救亡图存的新剧本”，以“现身说法，燃烧着广大民众的救国情绪，共同救亡图存”；[12]同时在新剧界，因为要争取抗战胜利就必须动员最广大的民众，戏曲这中国民众最熟悉的艺术形式便受到重视，改革旧剧使之适合当前的需要也就成为迫切的课题。新旧剧界都在时代浪潮的推涌下感受到戏曲现代化的必然性和紧迫性，并将其提高到戏剧运动的意义上加以考虑；因此，随着抗战爆发对戏曲艺术的呼唤，中国戏曲的现代化进程又开始迈向新的阶段。

（二）“利用旧形式”与“旧瓶装新酒”

抗战爆发催促着中国戏曲的现代化进程。以戏曲艺术开展救亡演剧宣传，此时已成为戏曲界最强烈的时代呼声。戏曲家组织起来成立上海戏剧界救亡协会歌剧部，号召戏曲艺人改编和演出具有民族意识和抗战内容的剧目，并组织艺人奔赴前线、后方进行演剧宣传；接着，平（京）剧、楚剧、湘剧、汉剧、粤剧等救亡演剧队纷纷成立，军委会政治部还曾在汉口举办以田汉为教育长的留汉歌剧演员讲习班。据统计，抗战初期戏曲艺人参加抗战多达 50 万人。

[13]新旧剧界的携手合作使抗战初期的戏曲运动充满生机。戏曲改革与现实斗争的结合，戏曲改革理论与实践的结合，成为其最突出特点；与此相对应，戏曲改革也从抗战前的着重形式转而强调内容以为现实服务，艺术形式的变革也从早先对传统演剧的精益求精，转而在中西戏剧的交流中借鉴汲取以探索新路。

传统戏曲怎样抗战？战前的“利用旧形式”问题，此时被重新提出、加以强调。但在具体实施中曾走过弯路。这就是把“利用旧形式”简单地理解为“旧瓶装新酒”。利用平剧、汉剧、川剧、湘剧、鼓书等“旧瓶”装进抗战的“新酒”，成为抗战初期“利用旧形式”的普遍风气；更有甚者，还有人用《忠烈图》去套《桑门寄子》、《松林恨》去套《南天门》、《松花江》去套《打渔杀家》、《夜袭飞机场》去套《落马湖》等，舞台上出现要古人生活的身段动作而说现代思想情感的滑稽场面。由此，戏剧界对戏曲抗战的“旧瓶装新酒”问题展开了认真的讨论。

向林冰、刘静沅等人是赞同“旧瓶装新酒”的。他们认为“旧瓶”能装“新酒”，乃“因旧剧是我国民间流行的戏剧，在理论上讲只要所表现的是中国民众的生活，绝对不应该发生问题。”[14]这种理论其实是将戏曲的程式与手法看作是凝固不变、具有普遍适应性的东西，认为它既然可以适应表现旧时代，也就可以原封不动地照搬过来表现新时代的现实。大多数戏剧家则对此提出了质疑。廖沫沙从内容与形式的关系指出其消极性，认为“以新酒装入旧瓶，是改造新的去适应旧的，而不是改造旧的来适应新的”，[15]如此被动的改革，被改革的就不是旧剧而只能是抗战的内容；也有戏剧家认为，如果这样不分析、无批判地利用旧形式，新内容因旧形式的限制就会出现比较生硬的宣传，有时甚至无法把新内容装进去。譬如汉剧《文天祥》中文丞相举起拳头高喊抗战口号，有的剧作竟还用开脸、挂髯、穿甲、戴盔等来表现八路军形象，就显得不伦不类；更重要的是，“旧瓶装新酒”论者是站在功利主义的短视立场来“利用”旧形式，认为这只是抗战宣传的权宜之计，而没有顾及旧剧自身的变革与发展。田汉、张庚等戏剧家都尖锐地指出这问题的严重性，强调利用旧形式不仅是为抗战宣传，而是要在表现抗战的同时促进戏曲的现代化变革。田汉因此始终反对“旧瓶装新酒”的提法，认为：

今天我们去运用旧形式，把新内容装进旧形式里去，这本身便是旧形式的

否定。因为形式同内容是有机关系。你把新内容装进旧形式里面去，旧形式要起质的变化，经过相当溶汇扩大的过程他也将变成适合传达新内容新现实的形式——那就接近了新形式。[16]

内容的改变必定会引起形式的变化，迁就形式则必然会歪曲内容，用“旧瓶”去装“新酒”，光利用而不发展，事实上是不可能的。因此，利用旧形式不能以“旧瓶”装“新酒”为满足，同时要对“旧瓶”本身进行变革：“不仅要把新内容注入旧形式，也要把新形式注入旧形式，使中国原有的戏剧形式更丰富、更生动、更能表现新内容。”[17]从而创造出具有深刻的思想内涵和高度的艺术美的新戏曲。

抗战戏曲旧形式与新内容的矛盾不能用“旧瓶装新酒”的办法解决，只能在“利用旧形式”的实践中逐步加以克服。当时的第二战区文化抗敌协会戏剧部训练委员会，在戏曲改革中就深刻体会到：“根据了现实的要求，所遇到的新的困难，形式和内容会在不断的激烈的斗争中，取得进步的统一，而使旧剧向前迈步，而且也只有这样，才能解决形式与内容的问题，才能保证旧剧有它的新的前途。”[18]当然，在旧形式与新内容的矛盾暂时未能很好解决的情形下，抗战戏曲首先必须要求内容的现代化。戏曲是在封建社会中形成和发展起来的艺术形式，精美的艺术表现中包容着大量的封建毒素，这是与20世纪民族现实格格不入的。因而在改革的初始，即如张庚所说，“最迫切的还是应着眼于表现进步观点，在这上头去适当的改造技术”。[19]内容的改革始终应该放在首位。要把新内容注入旧形式里，使其变质并增加其新的活力。戏剧家认为戏曲内容的现代化，可以从整理旧剧、创作新剧这两方面着手。对旧戏中那些多少包含着民主性、人民性的剧作，诸如京剧《打渔杀家》、《夜奔》、《四进士》等，应该站在人民的立场、以进步的观点予以整理修改，使其适应今天的现实需求而具有现实生命力。当然，戏曲内容要现代化，最主要的还是要创作新的剧本。戏曲新创作如何呼应现实的审美需求？有人认为“应当产生配合着抗战所需要的更现实的旧剧”，戏曲只有反映抗战生活才能现代化；[20]有人认为戏曲只能敷衍历史，而在历史的描写中也同样能表现现实的精神。刘芝明则指出：戏曲“为现实服务有两个方面：其一，是从当前的现实出发；其二，是从历史的现实出发。问题是在从历史中取材，应是与现实任务相结合的，采其相类似的题材，‘讲古比今’。”[21]这种看法更见深刻。就当

时创作的实际情况来看，戏曲表现抗战现实还有相当困难，大多数创作（诸如沦陷区周信芳的《徽钦二帝》、《亡蜀恨》，大后方田汉的《江汉渔歌》与《新雁门关》、欧阳予倩的《梁红玉》与《桃花扇》，解放区杨绍萱、齐燕铭等的《逼上梁山》、任桂林等的《三打祝家庄》、李伦的《难民曲》、马少波的《闯王进京》等）仍是在历史题材的描写中融汇现实的时代精神，也都充满着强烈的现实感和现代意识。

强调内容并非不重视形式。因为内容的变革必定会引起形式的变革，新的内容又必须通过它特有的形式才能表现出来。戏曲怎样进行形式变革，当时曾出现两种偏向：一是为形式而形式，对戏曲精美的艺术表现难以割舍，甚至改变内容以迁就形式；二是不看重形式，不顾及戏曲的美学特征和民众的审美情趣而胡乱改革。这都不是科学的态度。正确的形式变革应该是怎样的呢？田汉说：“照我们的见解，新的思想内容真能与旧有的形式揉合混合，是会使那形式起质的变化的。再若把新的形式适当地渗透到旧形式里面，更可使旧剧的艺术形式丰富广阔成为新内容的优秀的容器。”[22]这里有两点是值得注意的：一是新内容必定会突破旧形式而引发新的创造，但它仍是“旧剧的艺术形式”，改革要根据其本身的规律而不失其特性；二是旧剧的艺术形式要丰富广阔，又不能故步自封，而要“把新的形式适当地渗透到旧形式里面”去。针对当时戏改中把旧戏形式看作金科玉律的偏向更为严重的情形，戏剧家强调抗战戏曲的形式变革更重要的是要借鉴外国戏剧的优秀遗产，以及民族戏曲中兄弟剧种的特长。就前者说，戏剧家认为戏曲难以表现现实，音乐是症结所在。因而在重庆戏剧民族形式问题座谈会上，邀请贺绿汀、盛家伦等音乐家参加。他们提出“乐器西洋化！形式中国化！”的口号，认为要“大胆采用西洋乐器（中国乐器也可以参加），通过世界音乐的一般的理解与中国地方音乐戏剧的深刻的钻研，中国革命现实的认识，为生存自由而恶战苦斗的中国民众心声的把握，庶几乎可以创造出新的民族乐剧。”[23]以后者论，京剧艺术精美但缺乏现实内涵的生机活力，地方戏有其生龙活虎的朝气和现实感但缺乏艺术的洗炼，两者相互借鉴即可共同提高。在这方面，熟悉话剧而对民族戏曲和民间地方戏有深刻的爱好与精通的田汉、欧阳予倩、周信芳、齐燕铭、任桂林、马少波等戏剧家，有着得天独厚的优势。借鉴话剧的艺术结构，立足戏曲的舞台形式，加上中外戏剧音乐的溶汇吸收，使其戏曲形式变革充满活力。此外，戏曲

呆板的舞台面应代以生动的画面，利用色彩、线条和适当的背景衬托出浮雕式的形象；歌舞可重新组织，使其成为优美的东方舞蹈戏；服装、动作等应趋向现实，使之与剧作内容相吻合，等等，戏剧家们在实践中都有所尝试。秧歌剧、秦腔、眉户戏、桂剧、越剧等地方戏的形式变革更见活跃。陕北广泛展开的秧歌剧运动，涌现出《兄妹开荒》（王大化、安波等）、《牛永贵挂彩》

（周而复、苏一平）、《周子山》（水华、王大化、马可）等优秀剧作，并为中国新歌剧的发展提供了丰富的营养；柯仲平、马健翎领导陕北民众剧团改革秦腔、眉户戏，揉合话剧、平剧、民间音乐的艺术精华为我所用，《血泪仇》（马健翎）、《官逼民反》（李微含等）、《刘巧儿告状》（袁静）、《大家欢喜》（马健翎）等剧作在黄土地上闻名遐迩；欧阳予倩从澄清内容、编剧技巧、创制新腔、装饰布景、演出和谐等方面着手改革桂剧，并以创作、演出

《木兰从军》为实践，使得桂剧更为质朴、优美、生动；越剧早先改革也曾走过弯路（如学申曲搞西装旗袍时装戏，模仿京剧连台本戏搞机关布景），直到抗战胜利前后，袁雪芬等艺术家使越剧与新文艺结合而创作《祝福》等剧，在剧本、化妆、服装、布景等方面向话剧学习，舞蹈动作汲取昆曲的营养，并将其融化到越剧中去，深受观众喜爱。评剧、豫剧、川剧、沪剧等地方戏的变革，也有程度不同的发展与深入。

以上是就主流而论，戏曲现代化在抗战时期取得了相当的成就；但是，就戏曲改革的整体情形来看，形势不容乐观。抗战进入持续阶段后，除解放区成立“延安平剧研究院”有组织地进行平（京）剧改革，以及其他地区的少数青年艺人仍保持着抗战初期的政治热情继续改革的摸索外，整个旧剧界的戏曲改革进入困难阶段，甚至新的改革反不如重走老路更足以自保；梅兰芳、程砚秋等“京派”杰出艺术家，或蓄须明志、或郊区务农，都相继“罢演”以抗争现实黑暗；“海派”只有周信芳等少数戏曲家以真正的艺术在“孤岛”艰苦奋战，多数仍是玩弄形式上的花样翻新，乃至靠玩蛇耍刀、“四脱舞”等下流杂耍以维持演出，难以达到有生命的新创造。这时期在戏曲改革上真正有创造的是参加戏曲战线的新文艺家，组织“内行”参与戏曲改革仍是相当艰难的任务，大部分剧种仍是竞演旧戏而少有改进；再者，即以已改革的戏曲剧种来说，除秦腔、眉户戏等几种地方戏在改革后能面对现实外，这时期戏曲改革主要的还是整理旧剧和新编历史剧。戏曲是否能反映现实生活题材？有呼唤，有

疑虑，也有探索，然而少有成就。戏曲面对现实“英雄无用武之地”，仍是戏曲改革中最尖锐的课题。而解决这些，又是中国戏曲走向现代化的基本保证。走向现代化的中国戏曲，前面的道路仍然充满艰难曲折。

（三）“三并举”与戏曲现代戏

新中国对戏曲艺术非常重视。文化部曾先后成立戏曲改进委员会和戏曲改进局，召开全国戏曲工作和剧目工作会议，成立中国戏曲研究院，举行全国戏曲观摩演出和戏曲演员讲习班，都使濒临危机的戏曲迅即焕发青春；尤其是1951年毛泽东“百花齐放，推陈出新”题词的发表，政务院《关于戏曲改革工作的指示》的颁发，以及稍后周恩来、陆定一关于戏曲改革传统戏、新编历史剧、现代戏“三并举”方针的提出，更为戏曲改革指明了方向。

整理旧戏是新中国成立初期戏曲改革的中心。政务院《关于戏曲改革工作的指示》在明确提出改戏、改人、改制等“三改”内容后，着重指出：

目前戏曲改革工作应以主要力量审定流行最广的旧有剧目，对其中的不良内容和不良表演方法进行必要的和适当的修改。必须革除有重要毒害的思想内容，并应在表演方法上，删除各种野蛮的、恐怖的、猥亵的、奴化的、侮辱自己民族的、反爱国主义的成分。

戏曲改进委员会还根据建国前夕华北戏剧音乐委员会《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》中拟定的对人民“有利”、“无害”、“有害”等审定标准，在禁演《杀子报》、《九更天》、《滑油山》、《探阴山》、《铁公鸡》、《黄氏女游阴》、《马思远》等剧目的同时，号召戏曲家大规模地发掘、整理传统剧目，不仅使昆曲、弋阳腔、梆子戏、柳子戏等古老剧种青春再现，京剧、秦腔、莆仙戏、闽剧、汉剧、川剧、湘剧、豫剧、滇剧、桂剧等传统剧种有长足发展，年轻的越剧、黄梅戏、评剧、沪剧、粤剧、花鼓、采茶戏等剧种也走向成熟。广大戏曲艺人真正动员起来，全国大小三百多个剧种，都在复苏中呈现出蓬勃发展的喜人景象。1952年10月全国戏曲观摩演出中出现的京剧《将相和》（翁偶虹等）、《白蛇传》（田汉）、越剧《梁山伯与祝英台》（袁雪芬、范瑞娟、徐进等）、川剧《拉郎配》（黄志德、吴伯祺等）、楚剧《葛麻》（武汉市楚剧团）、花鼓戏《刘海砍樵》（北方）、晋剧《打金枝》（寒声等）、汉剧《宇宙锋》（中南区戏曲代表团）、桂剧《拾玉镯》

（广西桂剧团）等，以及稍后梅兰芳整理《秋江》、《拾玉镯》、《贵妃醉酒》等京剧的久演不衰，和昆曲《十五贯》（陈静等）的誉满京城，都标志着传统剧目推陈出新的新突破。

整理传统剧目也曾出现过偏差。譬如内容的整理，毛泽东早就指出要剔除封建性糟粕，吸取其人民性精华。然而又如何理解“人民性”？在由《琵琶记》等古典剧目引起的争论中，有人认为凡是有关忠孝节义、明君清官的戏都是宣传封建思想没人民性；有人说如《打金枝》等没反映“历史的基本矛盾”的戏也没有人民性；有人将神话与迷信、恋爱与淫乱相混淆，否定旧戏中的人民性因素；还有人把所有的传统戏曲都看作是封建糟粕，认为其中根本就没有新时代可继承的人民性可言。这种将“人民性”与题材划等号的理解是狭隘、简单的。张庚说：“人民性在一个剧目中的表现，是那贯串全剧的思想、感情、愿望、见解、态度属于人民，为人民着想，替人民说话。至于所采取的是什么方式，运用的是什么题材，那是可以多种多样的。”[24]这种偏差在形式的整理中也同样存在着。有人只同意修改内容而过度强调旧剧艺术的完整性，看不到形式的野蛮落后将会影响内容的表现；有人片面强调配合政治而不顾艺术审美，如将《女起解》中苏三的唱词改为“苏三离了洪洞县，急急忙忙去生产”，粗暴地破坏传统戏曲艺术；还有人要废除歌舞使戏曲向话剧发展，或学习苏联的经验，使戏曲的歌舞分家发展成歌剧和舞剧。究竟应该怎样才能整理好旧剧？梅兰芳结合自己的探索指出，它既要考虑旧剧整理的时代精神和现实意义，也须顾及戏曲艺术的审美规律和观众的欣赏习惯。[25]这是深刻的启示。旧剧整理经过剔除内容上的污秽和表演上的瑕疵，提高剧本的文学性和舞台艺术的整体表现力，又涌现出京剧《野猪林》（李少春）、黄梅戏《天仙配》（陆洪非）、扬剧《百岁挂帅》（吴白匋等）、闽剧《炼印》（林舒谦）、川剧《芙奴传》（席明珍等）、粤剧《搜书院》（杨子静等）、高甲戏《连升三级》（王冬青）、莆仙戏《春草闯堂》（陈仁鉴等）等优秀剧目。

新编历史剧就是用传统戏曲的形式去表现古代历史、神话或传说。欧阳予倩说：新编历史剧“要是以历史唯物主义的观点来分析历史人物，给予正确的评价，通过戏剧艺术表现在舞台上，那就必然比传统剧目里头所描写的，更为真实、饱满、生动。如果以新的观点，根据人物的处理，来反映一个历史时期的生活和斗争状况，那剧本的布局、故事的安排、描写的技巧，也必然会和过

去有所不同，内容必须更丰富，结构必定更谨严，描写必定更真切。”[26]可见它在戏曲现代化进程中的重要作用。京剧《谢瑶环》（田汉）、《海瑞罢官》（吴晗）、昆曲《李慧娘》（孟超）等，便是这时期新编历史剧的代表作。新编历史剧的“古为今用”是为大多数戏剧家所首肯的，然而怎样“古为今用”，理解却有不同，主观主义和反历史主义的倾向时有出现。前者是在创作中对符合其主观构想的史料任意夸大附会，反之则视而不见或有意抹煞；后者是将古人当现代人来写，在史实中生硬地套上现代的思想内容。这两者都不是科学的态度。茅盾、阿甲、何其芳等作家敏锐地发现这些问题并给予严厉批评，及时地扭转了偏向。此间出现的越剧《红楼梦》（徐进）、彩调《刘三姐》（牛秀等）、吕剧《姊妹易嫁》（王慎斋、李公绰等）、绍剧《孙悟空三打白骨精》（贝庚等）等剧作，都在历史真实、艺术真实与时代精神的统一中取得了较高的成就。

整理传统戏和新编历史剧，在中国戏曲史上已是源远流长，20世纪以来又论争、探索甚多，其改革已积累了相当多的经验。戏曲改革最为艰难而在这时期又必须解决的，则是现代戏创作；再者，传统戏、新编历史剧、现代戏三者都需要发展和提高，但是就戏曲艺术的发展趋势和时代的审美需求来说，应当强调现代戏创作。因为探索用古老的戏曲艺术表现现代生活，这是戏曲现代化最重要的环节。

戏曲现代戏创作早在本世纪初的“戏曲改良”和40年代的地方戏改革中就有尝试，建国初期也有评剧《小女婿》（曹克英等）、沪剧《罗汉钱》（宗华等）、吕剧《李二嫂改嫁》（刘梅村等）、眉户戏《梁秋燕》（黄俊耀）等剧作的探索，然而总的说来少有成就。为什么呢？梅兰芳在实践中深切地“感到京剧表现现代生活，由于内容与形式的矛盾，在艺术处理上受到局限。”[27]这也是其他戏曲家望而却步的主要原因。戏曲能否表现现实？有人直言戏曲改革最大的可能也只能处理历史题材，不容易甚至不能处理现代生活的题材；也有人认为评剧、沪剧、花鼓戏等地方戏剧种表现现代生活是可能的，但要让京剧、昆曲等古典戏曲去表现现代题材，那恐怕办不到；还有人说戏曲根本就没有必要去表现现代生活，勉强去做就会破坏其艺术的完整性。这几种观点，如果说前两种还考虑到戏曲形式与现代生活的矛盾而包含着实情的话，那么后者的顽固保守则是不可取的；然而他们又同样都没有看到，戏曲表现现代

生活是其现代化的关键和方向。阿甲以京剧改革为例指出：

京剧改革的前途，总是要求它能更好地为现实服务。要求京剧艺术发展，如果不要求它表现现代生活，只表现古代生活，那它的发展是有限的。承继戏曲的艺术传统，总是要求它和现实生活结合起来。不然，传统也传不下去，艺术也发展不了。[28]

这是因为戏曲如果能用传统的艺术去表现现实生活，那它也就越能深刻地把握住传统，并在此基础上变革它、发展它；而从时代审美需求来说，戏曲如果不能结合现代生活去表现现代人的思想情感，那它就会失去现实生命力而被观众所抛弃。

论争在戏曲现代戏创作的必要性和紧迫性这点上达成共识，豫剧《朝阳沟》（杨兰春）、沪剧《芦荡火种》（文牧等）、花鼓戏《打铜锣》（李果仁）、评剧《刘巧儿》（王雁）、京剧《白毛女》（马少波、范钧宏）等频频亮相，连最古老的昆曲也推出了《红霞》（北方昆剧院）。这其中又以京剧改革的成就最突出。1964年全国京剧现代戏会演和1965年中南戏剧会演中推出《红灯记》（阿甲、翁偶虹）、《智取威虎山》（上海京剧院）、《沙家浜》（汪曾祺等）、《奇袭白虎团》（李师斌、方荣翔等）、《节振国》（于英等）、《六号门》（陈嘉章等）等，标志着戏曲现代戏创作已走向成熟。可以看出，这时期的戏曲现代戏创作不再局限于某几个剧种，几乎所有的剧种都在进行这方面的探索。当然，探索中也难免出现偏差：首先是不问剧种和剧团的实际条件如何，一律要求创作和演出现代戏；其次是要表现现代生活，就必须写重大题材，否则就是没有反映现实的本质；发展到极端，就认为只有上演现代戏才是“大跃进”，甚至片面地提出“以现代戏为纲”的口号。这不仅影响到传统戏、新编历史剧的创作和演出，也造成现代戏的粗制滥造。这种错误倾向受到批评后被逐渐克服。

戏曲现代戏创作最艰难的，就是传统形式与现代内容的尖锐矛盾。怎样解决这对矛盾？和过去戏曲现代化进程中所遭遇的情形相似，现代戏发展中也出现过两种倾向：一种认为只要戏曲能为现实服务，就不必去考虑它是否像戏曲等形式问题，或者认为戏曲遗产全是糟粕而要整个重新“创造”；一种认为必须首先考虑形式的特点，再视其可能去表现现实生活，或者认为戏曲艺术全是精华而不愿甚至反对对它进行任何变革。前者的轻率和粗暴只能是毁掉戏曲这

门传统艺术，后者的保守，抗战时期的“旧瓶装新酒”已证明此路不通。戏曲的内容与形式在其发展中总是会有矛盾的，没有矛盾也就没有发展；问题是当矛盾发生时，是依据内容而转化，使戏曲艺术能够充分地表现现代生活？还是“削足适履”，删削现实生活去适应戏曲的艺术表现？很多人在这里都存在着糊涂观念。张庚等戏剧家则明确指出：“我们的目的是为了表现新生活，而不是为了保存旧形式的完整。所以，当这个形式在表现现代生活上有限制了的时候，就需要革新和创造来突破它。”[29]

非常明显，为能更好地表现现代生活，戏曲现代戏必须在继承传统的基础上去突破传统、发展传统。程式是戏曲艺术美的核心，现代戏能不能运用程式和怎样运用程式，也因此成为解决传统形式与现代内容矛盾的关键。戏曲传统程式能否用来刻画现代人物？有些是可以的。例如李少春用抢背的身段精彩地表现出京剧《白毛女》中杨白劳被黄世仁踢倒时的情景，就受到戏剧界的普遍称赞；有些则不能，譬如水袖、翎子、袍带、髯口、甩发等特有的技术功夫，因为与现实生活毫无关联就只得“忍痛割爱”；更多的是不能直接用来表现现代生活，必须加以变革才能奏效。这就要求戏剧家进行新的创造。如何创造？梅兰芳说：

我们一方面要从原有的传统技巧中，吸取那些可以运用的东西，加以发展和变化，用在现代戏里的人物身上。另一方面，我们可以从现实生活中提炼、加工，根据传统技巧的表现原则来创造适合于现代人物的新唱腔、新格式、新手段……[30]

创造新程式首先必须“从现实生活”出发，从剧中人物的具体思想性格和具体的规定情景出发，因为戏曲程式本身就是在参照生活的基础上经过提炼、美化、节奏化而成的；但是，戏曲新程式的创造又不能只靠直接从现实生活出发，还必须“根据传统技巧的表现原则”去概括和提炼生活。在这个过程中，“因为既然具体去体验这个人物，就必有新的思想内容为旧技术规律所不能表达的，这就必须有创造，必须吸收新的艺术经验，这种创造就使旧的技术规律逐渐突破，在表现形式上逐渐增加新的东西，产生新的形式。但是，它是在传统基础上产生的。”[31]此即毛泽东“推陈出新”的深刻内涵。那种或是机械地学话剧、或是为追求新奇的只“出新”不“推陈”，既丢失传统又毫无新意。

戏曲现代戏发展中还有一种值得注意的现象，就是无论什么剧种，道白和鼓点学京剧，化妆学越剧，舞美向话剧靠拢。这引起人们的高度重视。周恩来在谈到这个问题时指出：“任何剧种都要吸收别人的长处，不能排外，不能闭关自守，但是总要以自己的东西为主，要保留和发展自己的长处。”[32]诚然，话剧创作的主题突出、结构严谨、形象鲜明，话剧导演在戏剧思想和艺术意图上的积极作用，话剧角色塑造的“不断的线”、“人物的最高目的”等理论的指导，对戏曲都会有很大帮助；然而话剧真实的舞台表现和舞台装置等，就不能机械地套用。同是戏曲的其他剧种的借鉴也是如此。吸取兄弟剧种的艺术经验，对改变戏曲界长期以来闭关自守、抱残守缺的状况是有益的，但是，在艺术的交流中因目迷五色而失去方向，甚至抛开自己的传统而套搬别人的东西，则是不对的。梅兰芳因而强调：“我赞成的是兄弟剧种在艺术上的交流，反对的是不经过融化而生搬硬套的模仿。”[33]学习兄弟剧种应该根据自己的特点和风格，吸取别人的经验为的是丰富自己独有的特色，从而使各个剧种能在自由竞争中相互促进、共同发展，这才符合毛泽东“百花齐放”的精神。

必须肯定，本时期的戏曲现代戏探索，在中国戏曲的现代化进程中具有重要的意义。但是，探索热潮中隐藏着的“以现代戏为纲”的偏向，它对整个戏曲改革的消极影响也是严重的；此后有人提出“大写十三年”，更是直接压抑着传统戏和新编历史剧的创作。其恶果所及，就是发展到“文革”期间，形成“八亿人民八个戏”的凋零局面。此间教训深刻，不可忘记。

（四）危机声中的探索与变革

探索与变革

新时期伊始，渐趋复苏的戏曲舞台在看腻“样板戏”的中国观众面前舒展英姿。京剧《南天柱》、《红灯照》、秦腔《西安事变》、豫剧《谎祸》、越剧《胭脂》、黔剧《奢香夫人》、昆曲《蔡文姬》、川剧《卧虎令》、绍剧《于谦》等创作新剧的搬上舞台，和京剧《杨门女将》、《白蛇传》、《谢瑶环》、《海瑞罢官》、昆曲《李慧娘》、吕剧《姊妹易嫁》、彩调《刘三姐》、莆仙戏《春草闯堂》、豫剧《唐知县审诰命》等老戏的恢复演出，戏曲舞台真可谓春光满园。然而，正当戏剧家们期待着戏曲昌盛时代的再次到来时，各地剧院突然“门前冷落车马稀”；到1980年前后，“戏曲危机”的阴影就日益严重地笼罩着戏曲界。

戏曲是否存在着危机？众说纷纭，“夕阳论”和“朝阳论”针锋相对。前者认为戏曲已是“日薄西山，气息奄奄”。其理由有二：一是戏曲所宣扬的封建思想是和现代意识相对立的，必须彻底清除；二是戏曲产生于封建时代不可能具有现代艺术品格，必然会随着时代的前进而成为明日黄花。后者则把戏曲看作是“初升的太阳”，认为其发展正方兴未艾，甚至正走向欧美领导世界戏剧新潮流。然而实事求是地说，戏曲此时所遭遇的危机是严重的。“朝阳论”看不清戏曲发展中的诸多问题而盲目乐观，那是对戏曲现代化的艰辛缺乏足够的重视；不过，“夕阳论”的过度悲观只是看到戏曲发展的某些侧面而少有全面的考察，更没有看到戏曲危机本身蕴含着生机的活力，同样对戏曲现代化缺乏正确的估计。

危机的症结何在？“夕阳论”着重思想意识的观点得到很多人的赞同，然而这又如何解释新编历史剧和现代戏也少有观众的现象？可见，只扫除“封建思想”而描写现代生活、或是在历史中寓含时代精神也已不能满足当今观众的审美需求，现代戏曲的“现代意识”已成为改革的当务之急；也有人从艺术表现方面进行探求，认为尽管戏曲的艺术规律诸如写意、虚拟、时空自由、心灵外化等都蕴含着强大的生命力，然而其凝固、陈旧的程式难以容纳复杂的现代生活，也在相当程度上限制了导表演的创造能力和艺术个性，其节奏的缓慢、唱腔的老化与过场的拖沓等，又与现代生活节奏和情感节奏不相适应。正是在这里，戏剧家看到戏曲在内容和形式上所显示出的陈旧性、保守性及其与当代观众审美需求的本质性矛盾，并认识到只有深刻地变革才能使戏曲符合新时代审美需求的紧迫性。于是，一场新的戏曲探索与变革在危机声中迅猛地进行。戏曲界提出“振兴戏曲”的口号，并多次召开研讨会，就传统戏曲与当代意识、新内容与旧形式、戏曲与观众、戏曲艺术的本质特征、戏曲艺术的革新与创造等问题展开争鸣。戏剧家们清醒地意识到，戏曲要现代化，就必须在遵循戏曲的美学原则和艺术规律的前提下，对戏曲的内容和形式作突破性的革新，使其既能反映当代人们的现实生活和思想情感，又能适应当代观众不断变化着的审美情趣，与时代同步前进。因此，余笑予等人提出要从当代观众的审美需要出发，建立具有“新的思考和新的综合”的“当代戏曲”。“新的思考”就是要以现代意识去观照审美对象，站在时代精神的制高点上，去真实而深刻地表现生活的本质和发展趋势，而不再注重它所描写的是现实生活、历史事迹、

还是神话故事；“新的综合”就是要在戏曲唱念做打的传统手法中揉进现代艺术思维 and 现代艺术的表现手段，使其能更好地表现现代生活和现代人的思想情感。魏明伦的《四姑娘》、《易胆大》、《巴山秀才》等川剧，郑怀兴的《新亭泪》、周长赋的《秋风辞》等莆仙戏，郭大宇、彭志淦的《徐九经升官记》等京剧，诸葛恪的《凤冠梦》等高甲戏，陈正庆等的《六斤县长》、甘征文的《八品官》等花鼓戏，郭启宏的《南唐遗事》等昆曲，以及豫剧《倒霉大叔的婚事》（齐飞）、楚剧《狱卒平冤》（武纵）等剧，都在传统的基础上寻求创新，力求每个戏都有美丽的形式和深刻的内涵，都显示出现代戏剧观念对戏曲改革的强劲冲击；而湘剧《山鬼》（盛和煜）、评剧《风流寡妇》（董振波）、曲剧《少年天子》（王宝亘等）、赣剧《邯郸梦记》（舒羽）、川剧《潘金莲》（魏明伦）、《田姐与庄周》（徐棻等）、巴陵戏《曹操与杨修》（陈亚先）、京剧《洪荒大裂变》（习志淦等）、《盘丝洞》（上海京剧院）等探索戏曲，更以其内容与形式的全面创新，将中国戏曲的现代化推向新的进程。

观念的变革首先表现在剧作思想内容的现代化上，戏剧家的创作主体意识普遍加强，每部作品都表现出对现实人生的独到认识，和对现代意识的深刻理解。因此，它在题材选择上从强调“现实意义”的政治视角转向对人性的深切关注和描写，内容也从故事性的描述转向对深层的社会哲理和人物复杂的心灵世界的开掘，作家的笔墨也从是非善恶的道德评判转向人生价值的多层次探索，其形象刻划也从平面的类型化人物转向具有立体感的复杂性格，从而引起观众的强烈共鸣；新编历史剧的创作也不再仅仅注重题材本身的社会现实价值以图解生活，而是强调作家在对象中要有真正的人生发现和审美发现，使其能从历史独到的审美体验中去把握作品的意蕴。以《潘金莲》为例。尽管剧作还不尽人意，但它在题材选择、主题开掘、性格刻划等方面却别具特色。不同于历来封建文人的“鄙视淫妇之恶”，也有别于五四时期的“抬高叛逆之美”，魏明伦则是将“人”作为审美对象，描写潘金莲怎样从单纯到复杂、从挣扎到沉沦、从无辜到有罪，去思考中国古代妇女的人生命运和现代婚姻家庭问题，充满着强烈的现代意识。正因为如此，这些剧作又大都带有哲学意识和忧患意识，从传统戏曲的主要诉诸观众情感开始转向重视诉诸观众的理智，追求抽象的哲理思辨给予观众以社会的或人生的启迪。应该说，这